

5. Ковалева Т. И. Мифотворчество как явление. Курск, 1999.
6. Майданов А. С. Миф как источник знания / Вопросы философии. М., 2004. № 9. С. 91–105.
7. Мамардашвили З. Философские чтения. СПб., 2002.
8. Полоснин В. С. Миф. Религия. Государство. М. 1999.
9. Сагалаев А. М. Урало-алтайская мифология: Символ и архетип. Новосибирск, 1991.

М. В. Исаева
Нижегородск

СРЕДНЕВЕКОВАЯ ИКОНА И ИТАЛЬЯНСКАЯ КАРТИНА XV ВЕКА

На всем его протяжении XX века «современным (или «новым» — *modern*) искусством» было принято называть многообразие творческих результатов в разных областях художественной деятельности — не только в изобразительной сфере, но и в архитектуре, литературе, музыке и т. д. И, несмотря на несовпадение времени конкретного возникновения и несходство частных эстетических установок, оно, в конечном счете, имело своим истоком *авангард*: то есть воплотившийся в работах мастеров начала 1900-х годов принципиальный разрыв с художественной западноевропейской традицией, взятой в целом.

Последнее обстоятельство определяет в буквальном смысле невиданную степень новизны, достигнутой искусством XX-го столетия. Каждая культурная эпоха в чем-то опровергает предыдущую — без этого нет движения, нет развития. Но никогда, с начала времен до первых лет прошлого столетия отрицание прежнего опыта не было столь решительным. Так как оно коснулось теперь самих многотысячелетних основ художественного сознания как такового, всегда существовавшего ранее в лоне той или иной традиции. Тем самым были затронуты не просто какие-то стороны видовой специфики отдельных искусств, что случалось и ранее, но и самая их природа.

В семье пространственных видов творчества прежде всех преодолела катастрофу архитектура. На судьбах живописи историческая ситуация, обозначенная авангардом, сказалась, пожалуй, разрушительнее всего. С особенной трагической очевидностью это проявилось в перипетиях, пережитых *станковой картиной*, основной формой живописного претворения в Западной Европе на протяжении пяти предшествовавших кризису столетий. Само ее возникновение в XV веке, на заре итальянского Кватроченто, было результатом столь энергичной «смены вех», что неизбежность последующих перемен оказалась, как бы заложена в ней изначально. Перемены наступили на пороге XX века. Обращаясь в прошлое, можно заметить, что, в далекую пору своей ренессансной юности картина сама способствовала трансформации *икон* — завершающей фазы существования особого типа живописного образа, жизнь которого в его разных модификациях (в мозаике, фреске, книжной миниатюре, витраже) охватывала к тому моменту

почти вдвое больший период времени, чем предстояло продлиться истории его ниспровергательницы.

Икона обращена к молящемуся, рассчитана на предстояние, ориентирована на «внутреннее духовное постижение» «оком души», на «умное зрение» (умозрение), так как ее сфера — божественное откровение, не воплотимое до конца в зримых образах: как говорит Иоанн Дамаскин (VIII в.), «Иконы суть *видимое невидимого* и не имеющего фигуры, но телесно изображенного из-за слабости понимания нашего <...>». Икона воспроизводит вечное, некий однажды данный первообраз, повторяет его как пра-образец, через систему постоянных символов-знаков, подчиняющихся правилам устойчивой иконографии. Согласно Ареопагитикам — творениям неизвестного автора или авторов (V в.), оказавшим определяющее влияние на эстетику Средневековья — эти знаки нельзя воспринимать как изображения предметов, действительно находящихся на небесах. Они лишь *обозначения* невидимого, «его неподобные подобия». Они *являют* божественное откровение, принципиально от него отличаясь. Красота иконы — в красоте священных изображений, их божественной природе, а не в мастерстве художника. В пространственном решении иконы какой-либо определенной «точки зрения» нет: «Есть некоторая интенция, стремление, но не правило». Предметы видятся с разных сторон одновременно. Категории близи и дали не применимы к ней, так как в вечности они отсутствуют. Основные полюсы иконы — верх (горнее, небесное) и низ (дольнее, земное), правое (благое) и левое (злое). Структура иконы — вневременная и внепространственная или «все-временная» и «все-пространственная», «ее можно рассматривать как предельно обобщенную форму средневекового мироздания».

Картина, напротив, обращена к зрителю, рассчитана на рассматривание «телесными очами», ориентирована на особенность восприятия, присущие глазу, изображает то, что видимо: мрак, свет, тело, цвет, фигуру, место, удаленность, близость, движение и покой. Мифологемы ренессансной картины — окно, открытое в мир и зеркало, отражающее этот мир, переводят его пространственный образ на поверхность стекла, на плоскость, с сохранением оптического эффекта глубины. Картина Кватроченто — идеальная структурная модель мира. Главным средством воссоздания этой модели была прямая или центральная перспектива, выдающееся «изобретение» Ренессанса и его подлинное открытие. Обогатившись учением о пропорциях и навыком в изображении пластических объемов, перспектива из способа овладения пространством посредством линий и углов превратилась в последствии в фундамент новой науки — начертательной геометрии, разрабатывающей правила математически точного воссоздания на плоскости присущего физической реальности свойства объективной трехмерности.

В итоге ренессансная перспектива оказалась возведенной на уровень природно-обоснованного закона формулой европейского образного сознания в сфере живописи (то есть *иллюзией на плоскости*). Благодаря ей это сознание стало *художественным видением*, буквально ассоциирующимся с процессом зрительного восприятия. Стороны процесса: субъект восприятия — обособленный человеческий индивид, обладатель глаза и носитель «точки зрения» («зритель», по И. Е. Даниловой), рецептор внешних воздействий и активный преобразователь их

в собственное духовное достояние, «впечатление» (эти моменты не могут быть отделены друг от друга даже на бытовом уровне — Дж.Гибсон) — и противостоящий ему объект его внимания, независимо от своей природы, достоверной или фантастической, и от характера самого восприятия (пристального или беглого, поверхностного или глубокого), всегда выступающий как некая *видимая реальность*, впервые именно посредством перспективы связываются в нерасторжимое двуединство. Оно и составило основу художественно-образного единства во всех его проявлениях, имевших место в европейской живописи и европейской картине вплоть до сегодняшнего дня.

Ренессанс поначалу не ощущал заложенного в этом единстве противоречия, связанного с оппозицией субъекта и объекта. Исходящие от субъекта — свободной творческой воли — ценностные гуманистические критерии порядка, симметрии, завершенности, с одной стороны, и обусловленные объектом требования верности природе, объективности, с другой, примирялись в произведениях мастеров Возрождения и современных им теориях по законам совпадения, близкого тождеству: Человек (и Художник как его максимум) мыслился частью природы, и его чувство прекрасного и творческий акт были естественным продолжением и раскрытием ее субстанциональной интенции; природа, в свою очередь, полагалась изначально прекрасной и, соответственно, предельно точное ее воспроизведение также оказывалось действием по законам красоты. На этих предпосылках основывался художественный метод мастеров Возрождения, их целостный синтез реальности и идеала, отражающей (познавательной) и претворяющей (образной) функции искусства, прямого наблюдения и творческого созидания.

Последующая история живописной перспективы и западноевропейской картины характеризуются разрушением ренессансного всеобъемлющего единства-тождества и рождением нового типа художественного мышления, отмеченного распадением указанных выше аспектов, различением их как особых сторон образного целого и воссоединением в пределах изначально противоречивой образной структуры, где единство осуществляется через противоречие, посредством него.

Художественно-историческая миссия Средневековья, превратившего тела в застывшие, лишённые объема и материальности, одухотворенные символы-знаки и слившая их с плоскостью посредством пятен локального цвета, ритма линий и мерцания золота, состояла в создании нового и более внутреннего единства, где «все сплетается в некую нематериальную, духовную и символически-значимую, однако сплошную ткань». По мнению Э. Пановского, сведением тел и пространства до простой поверхности средневековая живопись утверждает их гомогенность, превращая оптическое единство в субстанциональное: «Отныне тела навсегда связаны с пространством».

Правда, субстанциональность изобразительного единства средневекового образа двойственна — это умозрительное *единство «в духе»*, идея христианского мироздания, мира как целого, охваченного в своем вечном бытии и бесконечной протяженности всеобъемлющим присутствием созидательной воли и взором Бога и, вместе с тем, вынесенное на поверхность доски (стены храма) *обозначение*

этого мира в доступных глазу символах, слитое с этой поверхностью в телесном бытии вещного объекта поклонения (иконы, храма).

Возрождение выступает наследником одновременно и античной осязаемой, материально-трехмерной, антропологизированной телесности, и средневекового образа мира как всеобъемлющего одухотворенного субстанционального единства тел и пространства. Культурная эпоха, где место мифа «занял утверждающий сам себя и артистически функционирующий человеческий индивидуум со всеми своими небесными упованиями и земной ограниченностью, со всей своей радостно-творческой силой и всеми слабостями, тоской и неуверенностью», осуществила совмещение античного пластического космологического индивидуализма со средневековой духовной бесконечностью за счет лишения того и другого качеств непосредственно выраженной субстанциональности: они предстали как всецело достояние нового исторического субъекта в свете его природой и эпохой ограниченной точки зрения, то есть иллюзорно.

Может быть, в еще большей степени, энергия непосредственного творческого формирования, активность конструктивной воли художника, столь энергично востребованная уже пост-импрессионистами и особенно мастерами-«строителями», новыми «демиургами» первых лет XX столетия, увидевшими в обособлении прямого предметного созидания, чистого «делания», от задач воспроизведения реальности (уже отобранных к тому времени фотографией) путь не просто к обновлению живописи, а к полной перестройке ее на основах всесторонней субъективной творческой свободы.

1. Данилова И. Е. От Средних веков к Возрождению: Сложение художественной системы картины Кватроченто. М., 1975. С. 7.

2. Цит. по: Данилова И. Е. Судьба картины в европейской живописи. М., 1996. С. 4, 7, 8, 12.

3. Данилова И. Е. От Средних веков к Возрождению: Сложение художественной системы картины Кватроченто. М., 1975. С. 31: «Если композиция мыслится как модель процесса сотворения мира и одновременно как модель создания модели, то логично предположить, что и сама картина, построенная по правилам композиции, должна была мыслиться ... как структурный аналог мира, своеобразный микрокосм».

4. Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию. М., 1988.

5. Panofsky E. A. Idea: Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie // Studien der Bibliothek Warburg, 1924.

6. Ср.: Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М., 1978. С. 259. Об общей установке возрожденческого сознания, «которое хотя и выдвигало человеческую личность на первый план, но базировало ее все еще на общем неразличении субъекта и объекта».

7. О творческом методе мастеров Возрождения см. в частности: Свидерская М. И. Пространственные искусства в культуре итальянского Возрождения // Классическое и современное искусство Запада: Мастера и проблемы. М., 1989. С. 36–62.